

Parmentier, Michael

Jenseits von Idylle und Allegorie. Die Konstruktion des ästhetischen Subjekts in Bruegels "Kinderspielen"

Pädagogische Korrespondenz (1989) 5, S. 75-88



Quellenangabe/ Reference:

Parmentier, Michael: Jenseits von Idylle und Allegorie. Die Konstruktion des ästhetischen Subjekts in Bruegels "Kinderspielen" - In: *Pädagogische Korrespondenz* (1989) 5, S. 75-88 - URN: urn:nbn:de:0111-opus-54024 - DOI: 10.25656/01:5402

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-opus-54024>

<https://doi.org/10.25656/01:5402>

in Kooperation mit / in cooperation with:



<https://pk.budrich-journals.de>

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, veröffentlichen oder anderweitig nutzen. Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document.
This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Digitalisiert

Mitglied der


Leibniz-Gemeinschaft

Gegen das Selbstverständliche

5 *Rainer Bremer*

Was Hänschen gelernt hat, muß Hans vergessen

Kältestudie I

18 *Frank Kiewit*

Wie die Arbeitsverwaltung auf neue Probleme reagiert

Kältestudie II

26 *Barbara Schenk*

Subjektivität und Erziehungswissenschaft

Das aktualisierte Thema

37 *Andreas Gruschka*

Kurzschlüsse beim Verkürzen und ihre mögliche Pointe

Der Reformvorschlag

44 *Rüpel*

Für die Demokratisierung der Prinzenziehung

Das historische Lehrstück

51 *Hans-Jochen Gamm*

Lessings »Nathan« – dramatisierte Lektion der Aufklärungspädagogik

Aus den Medien

66 *Andreas Gruschka*

Die Dramaturgie der Aufklärung –
Von Lessings Ringparabel zur Pfeilparabel Kurosawas

Aus historischen Medien

75 *Michael Parmentier*

Jenseits von Idylle und Allegorie – Die Konstruktion des ästhetischen Subjekts
in Bruegels »Kinderspielen«

Über exemplarische Neuerscheinungen

89 *Michael Tischer*

Prima Klima? Wolfgang Brezinka und die Restauration der Wertethik

Nachgelesen

96 *H. Däbritz*

Ein sächsischer Dorfschullehrer in der Mitte des 19. Jahrhunderts

Didaktikum

98 *Helmut Stövesand*

Vorbildlich vorbildlos

Aus dem Gestrüpp des Institutionalismus

105 *Aus einem Amtsblatt*

Notiz aus der Fremde

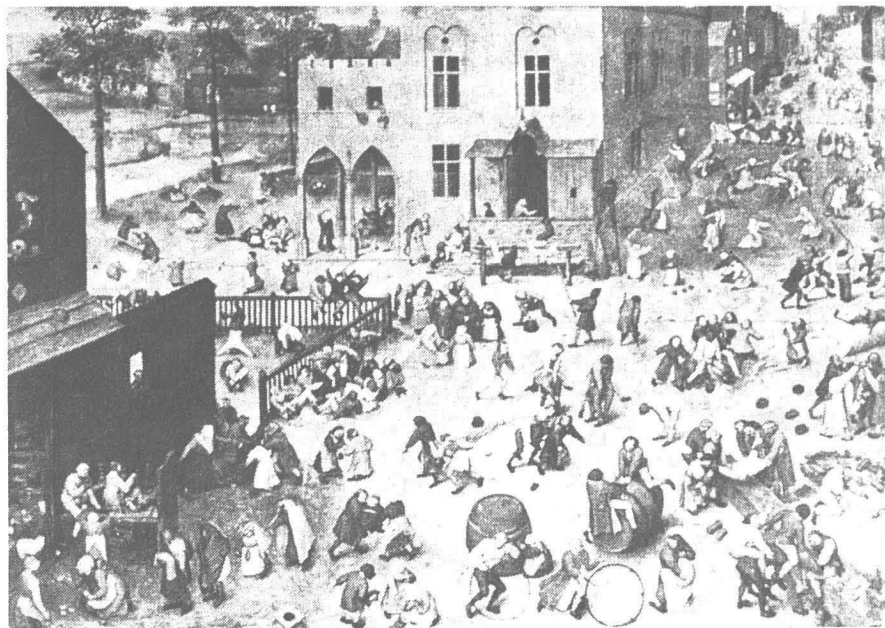
107 *Rainer Kühn*

Vom Haus, in dem wir leben – Über eine Baustelle in Bonn

Michael Parmentier

Jenseits von Idylle und Allegorie

DIE KONSTRUKTION DES ÄSTHETISCHEN SUBJEKTS IN BRUEGELS »KINDERSPIELEN«



WEHENDE LÜFTCHEN UND EPILEPTIKER

»Allein, zu zweien oder zu dreien, in lockeren oder in dichten Gruppen tummeln sich mehr als zweihundert Kinder auf einem städtischen Platze, nahe an einem Flusse, am Rande des freien Feldes, eine wundervolle Landschaft, wo man in der wärmegesättigten Atmosphäre ein Lüftchen wehen fühlt« (Delevoey 1959, S. 58). So beschreibt der Kunsthistoriker Robert L. Delevoey das Bild »Die Kinderspiele« von Bruegel aus dem Jahre 1560 (Abb. 1 und Abb. 2). Er wiederholt und bestätigt damit eine Betrachtungsweise, die auch heute noch – nicht zuletzt bei Pädagogen – ziemlich verbreitet ist: die »Kinderspiele« als Idylle, als »Glücksbild«, als Inbegriff des goldenen Zeitalters.

Daß diese Betrachtungsweise kaum mehr sein kann als eine rückwärtsgewandte Projektion verrät schon der erste unvoreingenommene Blick auf die Figurendarstel-

lung. Für ein »Glücksbild« wirken diese Akteure doch allzu ausdruckslos. Ihre Gesichter bleiben, sofern man sie unter den vielen Mützen, Tüchern und Kapuzen überhaupt erkennen kann, stumm und anonym. Keine dieser Figuren ist wirklich individualisiert. Sie achten auch nicht aufeinander. Zumindest zwischen den einzelnen Spielgruppen gibt es keinerlei Kommunikation. Jede Spielszene ist in sich geschlossen und nach außen hin wie durch eine Glasglocke abgeschildert. Auch innerhalb der Gruppen sind die Körper nur äußerlich, durch leeren Aktionismus aufeinander bezogen.

Die Bewegungen der gnomhaften Figuren haben alle etwas Puppenhaftes. Einige wirken eigentümlich seelenlos, fast verbissen. Von einer Atmosphäre der ungezwungenen Heiterkeit jedenfalls ist wenig zu spüren. Im Gegenteil. Manch einer hat beim Betrachten dieser einsamen Masse schon gefröstelt. Hans Sedlmayr spürt sogar einen Anflug »von Beklemmung und leise Angst« (Sedlmayr 1934, S. 143). Ihm erscheint »das, was die Kinder tun, so absurd, unheimlich und verdächtig wie das Gehaben einer Schar von Irrsinnigen oder anderer uns unverständlicher Wesen. Da gibt es Monstra mit zehn Beinen und drei Köpfen, der Topfschläger erinnert an einen Scharfrichter, der Stelzengänger an einen Krüppel, die Verrenkungen, die das Spiel erzeugt, an Krämpfe von Epileptikern, das sonderbare Spielgerät an magische Apparate, das ganze Treiben erscheint als eine 'unbeschriebene Manie'« (S. 144).

Doch auch diese Sicht des Bildes ist natürlich eine Projektion. Sedlmayr überzieht. Um eine Groteske darzustellen hätten Bruegel – wie der »Kampf des Karnevals gegen die Fasten« (1569) verrät – andere Mittel zur Verfügung gestanden (vgl. Schutt-Kehm 1983).

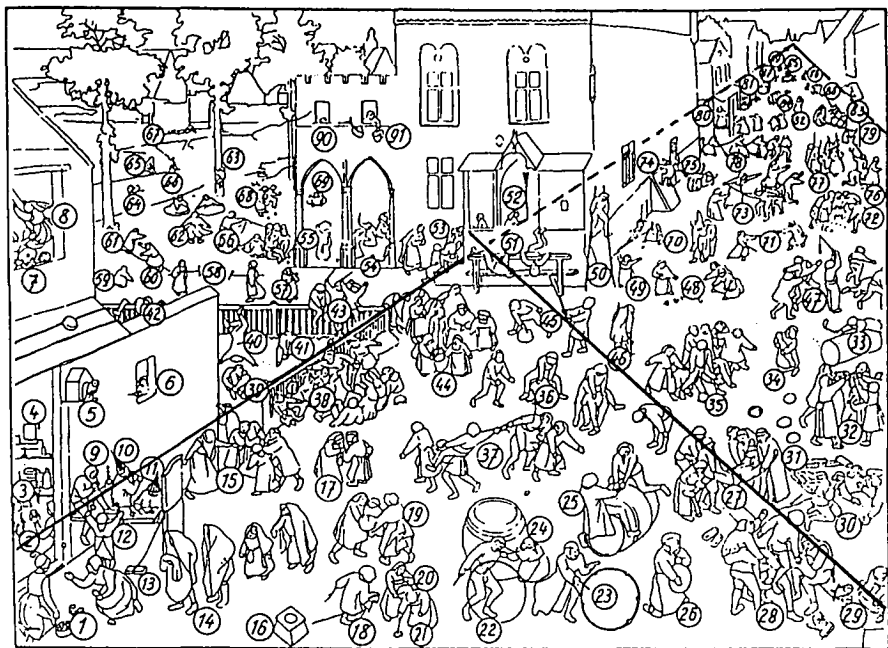
DIE STRASSE AM JOHANNISTAG

Vielleicht ist das Bild nichts weiter als die realistische Darstellung einer zeitgenössischen Straßenszene, eine Art historische Reportage über das Alltagsleben einer Kleinstadt. Es war damals in den Niederlanden, wie auch in anderen Gegenden Europas durchaus üblich, daß die Massen der einheimischen Kinder und Jugendlichen direkt vor dem Rathaus, auf dem Marktplatz und den angrenzenden Gassen, ihren altersspezifischen Vergnügungen nachgingen. Auf dem Bild wird dies, wie man meinen könnte, dokumentiert.

Manche Indizien sprechen sogar dafür, das dargestellte Geschehen auf den 23. Juni, den Johannistag, zu datieren (vgl. Hindmann 1981). Er ist das sommerliche Pendant zur Weihnacht. Wie an Weihnachten, so wird auch am Johannistag – im Unterschied zu den meisten anderen Heiligtagen – ein Geburtstag gefeiert, nämlich der von Johannes dem Täufer. Der Höhepunkt dieser Geburtstagsfeier war das große Johannisfeuer. Es wurde traditionsgemäß – im Unterschied zum Osterfeuer – nicht auf einer Anhöhe, sondern in der Nähe eines öffentlichen Platzes angezündet, oft direkt neben dem Stadthaus. Auf dem Bild ist es etwa in der Mitte der langen Straße im rechten Hintergrund zu erkennen (85). Davor schleppen – wie Hindmann beobachtet hat (1981) – einige Figuren das nötige Brennmaterial heran (86). Andere ziehen, wie der Brauch es will, singend von Tür zu Tür (88).

Außerdem ist noch ein Kind mit Laterne zu sehen (87). Vielleicht soll es an das Geburtstagskind, an Johannes den Täufer, das wahre Licht, erinnern.

Auch auf anderen Bildabschnitten gibt es noch eine Reihe von eindeutigen Hinweisen auf den Johannistag. Vor den Fenstern des mittleren Hauptgebäudes etwa hängen sogenannte »Johanniskörbe« (91). Sie sind mit Kräutern gefüllt, die von Frauen gesammelt wurden, und sollen Glück bringen. Der neben dem Feuer wohl deutlichste Hinweis auf den Johannistag ist der Brautzug in der Mitte des



Bildes (44). Der Johannistag war nämlich vor allem die Zeit der Liebenden. Manche Heirat wurde hier beim Tanz ums Feuer und beim Blumenwerfen besiegelt. Am einfachsten hatte es dabei der Sommerkönig oder die Sommerkönigin. Sie konnten sich als erste jeweils ihren Lieblingspartner wählen. Aber auch die anderen brauchten nicht zu verzweifeln. Jedes Mädchen, daß am Johannistag ein vierblättriges Kleeblatt gefunden hatte, durfte ziemlich sicher sein, irgendwann im Hafen der Ehe zu landen.

Das alles sind realistische Elemente. Dennoch wird wohl niemand das Bild ernsthaft als Reportage über den Johannistag mißverstehen. Von einer Reportage muß man die Einheit von Raum und Zeit verlangen. Diese Einheit ist aber, wenn man genauer hinschaut, auf Bruegels Bild nicht gewahrt. Es zeigt Spiele, die zu zeitlich auseinander liegenden Festtagsbräuchen gehören und deshalb nie zusammen gespielt wurden. Rechts im Bild etwa sieht man eine Gruppe von Kindern, die Mitren aus Papier und nachgebildete Bischofsstäbe tragen (77). Sie bilden eine

Spottprozession, die zum Gedanken an Peter und Paul durchgeführt wird, aber nicht am Johannistag. Ein anderes Kind hat eine Papierkrone auf dem Kopf und trägt einen Brotlaib, wie er an Weihnachten, an Neujahr und am St. Michaelstag unter das Kopfkissen gelegt und am nächsten Tag von den Kindern durch die Straßen getragen wurde (34). Das alles fiel, jeder weiß es, niemals auf den gleichen Termin.

Die Einheit von Raum und Zeit wird nicht zuletzt durch Bruegels Umgang mit Licht und Schatten dementiert. Für einen hellen Sommertag sind die Schatten zu unscharf und diffus. An einigen Stellen fehlen sie ganz. Die linken Häuser im hinteren Teil der langen Straßenzeile etwa haben überhaupt keinen Schatten. Statt dessen sind ihre Fenster erleuchtet, so als ob es schon Abend wäre. Das alles wirkt – wie schon das Kind mit der Laterne (87) – am hellichten Tag nicht besonders realistisch, eher schon surrealistisch.

Gegen eine realistische Reportage spricht vor allem auch die fast ausschließliche Präsenz von Kindern und Jugendlichen. Es gibt insgesamt – wenn ich das richtig sehe – nur zwei Erwachsene auf dem Bild: die Frau im Rücken der Braut und die Frau an der Seitentür des Steinhauses, die gerade einen Eimer Wasser auf die beiden Streithähne (75) schüttet.

Alle anderen Figuren sind Kinder und Jugendliche. Und daß es wirklich Kinder und Jugendliche sind und nicht, wie bisweilen vermutet wurde, Miniaturerwachsene (Gossmann 1966), das hat Sandra Hindmann (1981) im Anschluß an Ariés durch eine genaue Analyse der Kleidung nachzuweisen versucht. Ihr zufolge tragen im Alter von 4–5 Jahren beide Geschlechter noch Kleider mit Schürzen und Lätzchen, wie etwa das Mädchen mit Flöte und Trommel (20) und der Junge mit dem Steckenpferd im Vordergrund (18). Danach, also vom fünften Lebensjahr an, kommt es zu einer geschlechtsspezifischen Differenzierung in der Kleiderordnung. Für die Mädchen wird ein Kragenkleid zur Norm, das sie auch im Erwachsenenalter noch behalten, und für die Jungen ein vorne offener, bis unter das Knie reichender Kittel (25). Mit 11 Jahren tragen dann auch die Jungen Erwachsenenkleider: ein kurzes Jacket mit langen Hosen (22). Die Kinder auf Bruegels Bild, die man für Erwachsene halten könnte, sind nach Hindmann in Wirklichkeit Präadoleszente in der typischen Kleidung des 16. Jahrhunderts.

Hindmanns Argumentation ist sicher nicht restlos befriedigend. Wenn im 16. Jahrhundert noch »hinsichtlich seines Aufzuges sich das Kind in nichts vom Erwachsenen unterschied« (Ariés 1975, S. 112), dann fällt die Kleidung als Beweismittel für die Altersbestimmung eigentlich aus. Nicht das Alter sondern die Stellung in der sozialen Hierarchie wurde durch Kleider signalisiert. Sandra Hindmann beweist nur die Möglichkeit einer ausschließlichen Kinder- und Jugendszene. Dennoch darf man diese Möglichkeit ohne allzu großes Irrtumsrisiko für die Wirklichkeit nehmen: Das Bild zeigt bis vielleicht auf die zwei genannten Ausnahmen nur Kinder und Jugendliche. Und genau deshalb ist es unrealistisch. Der Johannistag und vor allem die Johannisnacht waren zwar eine Domäne der Jugendlichen und spielten im Kontext der traditionellen Werbebräuche eine zentrale Rolle, aber eben nicht nur. Und ein Fest für Kinder war der Johannistag schon gar nicht.

DIE REINE FUNDGRUBE

Wenn das Bild schon keine Idylle oder Groteske ist und auch keine realistische Reportage aus der vorindustriellen Welt, dann vielleicht einfach ein Archiv, eine gemalte Enzyklopädie, eine Art ständige Sammlung vor heimischer Kulisse. So haben es manche Autoren gesehen: »Der Gegenstand ist nichts anderes als ein Inventar der Kinderspiele« (Romdahl 1947, S. 36).

Für eine solche Deutung spricht die additive Komposition und das offenbare Bestreben nach Vollständigkeit. Außerdem kommt nur ein Spiel zweimal vor. Für historisch interessierte Volkskundler ist deshalb das Bild von Bruegel die reine Fundgrube. Im Verein mit den Kunsthistorikern haben sie bislang darauf über 90 Kinderspiele indentifizieren (Meyere 1941; Glück 1937; Hills 1957; Haiding 1937) und mit entsprechenden Spielen der Gegenwart vergleichen können (Hartmann/Lens 1976). Dabei wird erkennbar, daß auf diesem Bild des 16. Jahrhunderts schon alle modernen Spielkategorien vertreten sind: Funktionsspiele (z.B. 23, 50, 51), Regelspiele (z.B. 37, 47, 45) und Rollenspiele (z.B. 14, 44, 18, 29). Selbst aus der Kategorie der »Rauschspiele«, mit der Caillois die herkömmliche Klassifikation von Bühler und Piaget ergänzt hat, werden mit dem »Schaukeln« (8) und dem »Drehen im Kreis« (62) zwei typische Exemplare vorgestellt.

Die große Anzahl der Spiele und die Genauigkeit, mit der sie erfaßt werden, verraten einen forschenden Geist und ein hohes Interesse am Gegenstand. Vielleicht darf man sogar auf ein gewisses Maß von Bewunderung schließen. Bei Bruegel jedenfalls wäre ein solcher Schluß durchaus nicht abwegig. In seinem Freundeskreis gab es viele Erasmusanhänger und -experten. Und Erasmus (1469–1536) war bekanntlich neben seinem Zeitgenossen Luis Vives (1492–1540) einer der wenigen, die völlig quer zum Trend damals schon die kindlichen Spieläußerungen als Regenerations- und Kompensationsmedium sehr geschätzt haben.

Dennoch sollte man vorsichtig sein. Bruegel ist nicht nur ein früher Ethnograph der kindlichen Spiele, er funktionalisiert sie auch zur Darstellung der Erwachsenenwelt. Zumindest in den Rollenspielen scheint er das Verhalten seiner erwachsenen Zeitgenossen zu porträtieren. Die aufgeführten Rollenspiele, vor allem der Hochzeitszug (44), die Taufprozession (14) und das Kaufladenspiel (29) sind Spiegelbilder der damaligen Realität und außerordentlich lebensnah. Die Teilnehmer der Taufprozession (14) folgen genau den Regeln des Brauchtums: Sie gehen, aus der Kirche kommend, in Reih und Glied hintereinander über die Hauptstraße nach Hause. An der Spitze läuft die Hebamme mit dem gereinigten Baby. Damit der Teufel nicht wieder eindringen kann, ist das bedauernswerte Geschöpf rundum mit Tüchern eingewickelt. Das dritte Kind in der Reihe trägt die Kuchen, die während der Taufe als Andenken entweder ausgestreut oder verteilt werden. Auch die von Bruegel dargestellte Hochzeit (44) entspricht in den wichtigsten Zügen den Volksbräuchen. Zwar streiten sich die Gelehrten noch darüber, wer eigentlich die Braut ist, das rotgekleidete Mädchen oder das dunkelgekleidete, in jedem Fall aber ist es ein Brautzug mit Braut. Die beiden übrigen Figuren in der ersten Reihe sind entweder die Eltern der Braut oder des Bräutigams. Der Bräutigam selbst ist wohl gar nicht dabei. Er hat seinen eigenen Zug.

Doch wie dem auch sei. Die partielle Funktionalisierung der kindlichen Rollenspiele zur Beschreibung der Erwachsenenwelt reicht aus, um den Verdacht zu rechtfertigen, daß auch mit der Darstellung der übrigen Aktionen mehr bezweckt ist, als eine volkskundliche Anthologie.

IM ZYKLUS DER JAHRESZEITEN

Für einige Forscher repräsentieren die »Kinderspiele« den Sommer und seine Vergnügungen in einem Zyklus von vier Jahreszeiten (zuerst wohl Tolnay 1935). Auch wenn es für die Existenz eines solchen Zyklus – über vage Zuordnungen hinaus – keinen überzeugenden Beleg gibt, die Verknüpfung der »Kinderspiele« mit dem Sommer scheint doch unbestreitbar. Zuletzt hat Hindmann (1981) nachgewiesen, daß zur Zeit Bruegels und davor Kinderspiele gern benutzt werden, um die Darstellung von Monaten oder Jahreszeiten zu illustrieren. Die meisten Belege, die Hindmann anführt, sind Kalenderdarstellungen oder Buchillustrationen. Sie dokumentieren ein ausgeprägtes Bewußtsein von der Struktur kindlicher Spieläußerungen und lassen das Bild von Bruegel nicht mehr als die singuläre und überraschende Ausnahme erscheinen, für die es lange gehalten wurde.

Natürlich hat Bruegel die vorgefundenen Motive nicht einfach übernommen. Er hat ausgewählt und abgewandelt. So fehlen bei ihm eine Reihe von Spielen, die sonst in der ikonografischen Tradition durchaus für die Charakterisierung des Sommers herangezogen wurden: Auf seinem Bild gibt es kein Bogenschießen, keine Vogeljagd und – auffällig – auch kein Ballspielen, obwohl gerade diese Aktivitäten in den Kalenderillustrationen als typische Warmwetteramusements deutlich hervorgehoben werden. Umgekehrt fehlen allerdings in den Miniaturen der Manuskripte und Kalenderblätter wiederum Spiele, die auf Bruegels Bild zu sehen sind, und die er gegenüber diesen Quellen offenbar mit Absicht hinzugefügt hat. Dazu gehören vor allem die schon genannten Rollenspiele (44, 14, 29) und »Blindekuh« (15).

DIE VERGEBLICHKEIT MENSCHLICHEN STREBENS

Die meisten Interpreten sehen heute in den »Kinderspielen« von Bruegel ein Sinnbild für die Vergeblichkeit allen menschlichen Strebens, eine Allegorie der Torheit. Für diese Sicht gibt es viele zeitgenössische Belege. Sie personifizieren alle die Torheit der Welt mit Kindern, die rennen und springen oder sonstwie in altersgemäße Aktionen verwickelt sind. Durchs ganze Spätmittelalter findet man Quellen, die das kindliche Spiel benutzen, um den Zustand der Torheit und Vergeblichkeit zu kennzeichnen. Diese Tradition reicht noch bis ins 17. Jahrhundert. »Die Metapher des Spiels ist... in erster Linie dazu da, die Sinnlosigkeit des Lebens zu zeigen«, schreibt Eva Lüders in einer Untersuchung der Menschenauffassung des Barock (zit. n. Stridbeck 1956, S. 186). Von hier bis zu Schiller, der das Spiel dann bekanntlich zum eigentlichen Ort der Menschwerdung erklärt, ist es noch weit. In den Kinderspielen auf dem Bild von Bruegel haben die Zeitgenossen jedenfalls nur das allegorische Motiv der Narrheit und Torheit wiedererkennen

können. Für seine Übertragbarkeit aufs ganze Leben spricht, wie Stridbeck wohl als erster gezeigt hat, die zentrale Stellung des Brautzugs genau im Schnittpunkt der Bilddiagonalen. Von der Renaissance bis zum 17. Jahrhundert galt »die Brautfahrt als ein gleichnishaftes Bild des Lebens« (Stridbeck 1956, S. 187). Deshalb kann ihr zentraler Ort in der Komposition Bruegels durchaus als ein Hinweis auf die allgemeingültige Tendenz des Motivs, auf seine »Weltbild-Bedeutung« angesehen werden.

Die Gesamtbedeutung des Bildes als Allegorie der törichten und »verkehrten Welt« reflektiert sich in unterschiedlicher Weise noch einmal in jedem einzelnen Spiel. Man kann sie alle der Reihe nach durchmustern.

Die Figur mit der Maske (7), die offenbar nicht fähig ist über den Sims zu schauen, demonstriert den Mangel an Überblick und Einsicht. Der Junge direkt darunter (9) ist, wie es in einem niederländischen Sprichwort heißt, »so nährich wie ein Schnurrädchen«, einem Symbol für leeren Aktionismus. Die Eule (5) wiederum repräsentiert das Gegenteil der Narrheit, nämlich Weisheit und Klugheit, aber der Junge im Fenster nebenan ist gerade dabei, sie herunterzuschießen. Zwischen Haus und Zaun sucht ein Mädchen, dem die Augen mit einer Kapuze verbunden sind, blind nach dem nächstbesten Bräutigam und decouvriert so mit dieser nur in Antwerpen gebräuchlichen Version der »Blindekuh« (15) die überlieferten Formen des Werbebrauchtums als Lüge und Selbsttäuschung.

Ein Symbol für Lüge und Selbsttäuschung ist auch der blaue Mantel, den der letzte Mann in der Taufprozession (14) übergezogen hat. »Iemand een blauwe huik omhangen« meinte damals soviel wie: jemanden täuschen, betrügen. Noch heute lebt diese Bedeutung abgeändert fort in der Rede vom blauen Dunst, den man einem anderen oder auch sich selber vormacht. Stridbeck vermutet dann auch in dem Träger des blauen Mantels einen arglosen Hahnrei, der sich für den natürlichen Vater des Taufkindes hält (Stridbeck 1956, S. 176/177). Mit dem Knöchelspiel (1), dessen Spuren übrigens schon Erasmus bis ins antike Griechenland zurückverfolgt hatte, wird das Vertrauen auf den Zufall problematisiert. Die Spielerin, die im Profil gezeigt wird, hat nach Hindmann (1981, S. 453) gerade einen »Hund« geworfen und ist dadurch zum Unglück in der Liebe verurteilt.

Der Seifen blasende Junge in der Nähe (10) symbolisiert die Vergänglichkeit des Lebens und den falschen Stolz auf materiellen Besitz. Auf Stelzen gehen (50) wiederum bedeutet Eigendünkel und Einbildung. Der niederländische Dichter Cats (1577–1660) hat das etwas später so formuliert: »Die Kinder, die auf Stelzen gehen sind rechte Bilder von dem Wahn: Wir versuchen meistens größer zu erscheinen als wir in Wirklichkeit sind« (Cats, zit. n. Stridbeck 1956, S. 188). So kann man weiter machen: Das Purzelbaumschlagen (39) ist ein Symbol für verzerrte Wahrnehmung, das Schwimmen mit Schweinsblase (64) ein Symbol für Mißtrauen (vgl. Stridbeck 1956, S. 189), die rollenden Reifen (22, 23) stehen für überflüssige Anstrengung und das Steckenpferdreiten (18) für Selbstüberschätzung. Welches Spiel auch immer herausgegriffen wird, jedesmal trifft man auf das gleiche Bedeutungsfeld: die Vergeblichkeit und Nichtigkeit des menschlichen Strebens.

IM KREIS DER TRUNKENEN GÖTTER

Diese Deutung des Bildes wird verstärkt durch die Position, die dem Beobachter des Geschehens bildimmanent vorgeschrieben wird. Er steht hoch oben rechts und schaut herunter auf das Gewimmel. Im Grunde ein unmöglicher Standpunkt. Hier kann kein Sterblicher stehen, es sei denn, er verkehrt im Kreis der Götter. »Denn die Götter verbringen«, wie ausgerechnet Moira, die Sprecherin im »Lob der Torheit« von Erasmus, berichtet, »die langweiligen Stunden des Vormittags, wenn sie noch nüchtern sind, damit, sich um die göttlichen Beschlüsse zu streiten und die Gebete der Menschen anzuhören. Später aber, wenn sie vom Nektar trunken sind und keine Lust mehr haben, sich mit ernsteren Dingen zu beschäftigen, begeben sie sich in jenen Teil des Himmels, der der Erde am nächsten liegt, nehmen Platz und beugen sich von dort herab, um genau zu beobachten, was die Menschen treiben. Und wahrlich, kein Schauspiel sehen sie lieber! Unsterbliche Götter, welch Theater und welche Auswahl der Torheiten!« (Erasmus von Rotterdam 1979, S. 83). Es scheint als habe sich Bruegel, der den Text sicher kannte, bei der Wahl seiner Beobachterposition mit hinterlistiger Ironie genau in den »Teil des Himmels begeben, der der Erde am nächsten liegt« und sich dort nach dem Vorbild der Moira direkt »in die Reihe der poetischen Götter« (ebd. S. 83) gesetzt.

Diesen, wenn man so will, »himmlischen« Beobachtungsposten hat Bruegel häufig gewählt. Man findet ihn in ähnlichen Kompositionen wie dem »Kampf des Karnevals gegen die Fasten« (1559) und den »Niederländischen Sprichwörtern« (1559). Aber auch im »Sturz des Ikarus« (um 1555), im »Turmbau zu Babel« (1563), in der »Kreuztragung« (1564), dem »Bethlehemischen Kindermord« (um 1566) und der »Volkszählung« (1566), im »Triumph des Todes« (1568) und in einer Vielzahl von Stichen. Das ist natürlich gewollt. Denn wie die Stellung des »allwissenden Erzählers« im zeitgenössischen Roman, so hat auch der hochgelegene Betrachterstandpunkt einen einfachen Vorteil: Von hier oben kann man alles sehen, das ganze »theatrum mundi«. Die Welt wird dem Beobachter zu einer einzigen Bühne. In den »Kinderspielen« blickt er links auf eine flämische Landpartie mit schlanken Bäumen, einem mäandrierenden Fluß und friedlichen Bauernhöfen. Und geradeaus blickt er, die Straße entlang, direkt in die City. Seine Sicht ist total. Sie erfaßt Land und Stadt und erlaubt ihren Vergleich. Dabei zeigt sich die widersprüchliche Einheit der beiden Lebensbereiche. Stadt und Land erscheinen auf dem Bild von Bruegel einander entgegengesetzt und zugleich aufeinander bezogen. Der bebaute und rational vermessene Innenraum der Stadt kontrastiert mit der natürlichen und gewachsenen Landschaft davor und ist doch mit ihr verbunden. Die Grenzen zwischen Innen und Außen sind offen. Stadt und Land gehen in den »Kinderspielen« fast unmittelbar ineinander über. Hier wie dort kann man dieselben Spiele spielen. Das verdeutlicht die einzige Motivwiederholung an zwei sich symmetrisch auf den Millimeter genau entsprechenden Stellen. Exakt in der Bildmitte der rechten und der linken oberen Bildhälfte sind zwei kletternde Kinder dargestellt. Beide sieht man vom Rücken. Das eine – in der Flußlandschaft links oben – klettert einen Baumstamm empor (63), das andere rechts, versucht an der Wand des burgähnlichen Baus im Mittelgrund emporzuklimmen (74). Ob sie nach dem

»Überblick« streben, den der Betrachter schon hat, ist schwer zu sagen, auf jeden Fall verklammern sie aber den städtischen und ländlichen Lebensbereich und setzen beide in ein Verhältnis der Entsprechung.

Das alles sieht der Betrachter. Und er sieht mehr als alle anderen. Sein Blick von oben ist privilegiert. Die andern sehen nur ihre nächste Umgebung oder gar nichts. Selbst die Figur links im Fenster (7), deren Stellung auf Grund der Höhenlage und räumlichen Nachbarschaft noch am ehesten mit der des Betrachters zu vergleichen ist, hält ihre Maske so ungeschickt vor die Augen, daß ihr das Geschehen auf der Straße völlig entgeht. Nur der Betrachter hat den freien Blick. Für dieses Privileg zahlt er aber auch den Preis der Distanzierung. Auf dem erhöhten Standpunkt ist er nämlich nicht mehr Teil der Situation, sondern steht ihr gegenüber. Die eigene Lebenswelt wird ihm zur »Überschaulandschaft«. So hat es als erster Petrarca bei seiner Ventoux-Besteigung erlebt. Bruegel, der Maler aus der Metropole Antwerpen, die in den letzten zwanzig Jahren ihre Einwohnerschaft von 50 000 auf 100 000 verdoppelt hatte und das größte Wirtschaftszentrum Europas war, folgt ihm nun. Sein Blick von oben ist der objektivierende Blick des Großstädtlers auf seine urbane Umgebung, auf die Landschaft davor und auf ihr Verhältnis zueinander. An dem, was unten auf der Straße geschieht, ist er nicht mehr beteiligt. Er ist »abgehoben« im wahrsten Sinne des Wortes. Alle Kontakte sind unterbrochen. Keiner schaut zu ihm hoch. Der Betrachter allein ist auf der Höhe des Horizonts. Was die Leute tun, das sieht er nur aus der Distanz. Dies meint Sedlmayr, wenn er die »entfremdende Schau« ein Zentralphänomen der Bruegelschen Kunst nennt (Sedlmayr 1934, S. 148).

Die Distanzierung von der eigenen Herkunftswelt wirft den Betrachter auf sich selbst zurück. Er erkennt seine Verschiedenheit gegenüber allen anderen und erfährt sich als einzigartiges und unwiederholbares Individuum. Deshalb kann er in dem dargestellten Sinnbild der Vergeblichkeit auch die eigene Lebenssituation wiedererkennen. Der einsame »Überblick« erweist sich als Blick in den Spiegel. Denn was in der Welt der Kinder geschieht, ist eine Spiegelung dessen, was sich unter den Erwachsenen zuträgt: »Die Welt und alles, was dazugehört, ist nichts als ein Kinderspiel«, heißt es bei dem schon genannten niederländischen Dichter Cats (Cats, zit. n. Stridbeck 1956, S. 186).

DIE ABLENKUNG DES BLICKS

Bei der Distanzierung und bei der Selbstreflexion, dem rückbezüglichen Blick auf das »theatrum mundi« bleibt es nicht. Das Bild gibt dem auf sich selbst zurückgeworfenen Betrachter auch noch eine praktische Empfehlung. Es teilt ihm mit, wie er sich in dieser törichten Welt aus Illusionen und Nichtigkeiten dennoch sicher zurechtfinden kann. Die Präsentation einer solchen praktischen Empfehlung wurde von der Kunsttheorie der Zeit gefordert und von den Zeitgenossen erwartet. Die Kunst soll nicht allein den Betrachter erfreuen, sie soll auch nützen: *prodesse et delectare*. Daran hat sich Bruegel gehalten. Die moralische Lehre seines Bildes wird verständlich, wenn man sich die Behandlung der Perspektive vergegenwärtigt.

Es gibt auf dem Bild zwei Perspektiven: eine »echte« und eine »unechte«. Die »echte« Perspektive ist den Regeln gemäß konstruiert und lenkt den Blick des

Betrachters geradeaus durch die lange Straße direkt auf einen Kirchturm. Diese Fluchtlinie ist die einzige, die wirklich in die Tiefe führt. Alle anderen Ausblicke sind nach kurzer Entfernung versperrt. Selbst der Fluß stößt an Mauern und öffnet keine Bresche für den Blick. Nur die Straße weist einen perspektivischen Fluchtweg. Er beginnt links unten mit dem Haus, setzt sich fort über den roten Zaun und wird dann von den Gebäuden im Hintergrund weitergeleitet. Der Blick gleitet auf dieser Schiene entlang und findet erst Halt an der im Dunst schwach aufscheinenden Kirche. Die »unechte« Perspektive steht »quer« dazu. Sie täuscht die Regeln der perspektivischen Raumdarstellung nur vor. Ihre linke »Fluchtlinie« stimmt zwar noch mit der »echten« Perspektive überein – sie führt an der Oberkante des roten Zauns entlang –, aber die rechte »Fluchtlinie« der »unechten« Perspektive spielt nicht mehr mit. Sie wird gebildet durch das schräge Brett oder den schrägen Balken, der einigen Kindern als Tisch dient und unten rechts in der Ecke beginnt und bis ins erste Drittel des Platzes reicht. Die Verlängerungen dieser beiden »unechten« Fluchtlinien enden dann, ohne sich vorher zu treffen, am Treppeneingang des großen Steinhauses. Der Eingang dieses Hauses wirkt wie ein »schwarzes Loch«. Er erzeugt einen Sog nach unten und wird dadurch zu einem ablenkenden Gegenpunkt zu der dem Betrachter frontal auf gleicher Höhe gegenüberliegenden Kirche am Ende der langen Straße. Während diese Kirche im Dunst der Ferne fast verschwindet, wirkt vorne am Platz ihr profaner Kontrapunkt, der massive quadratische Steinbau, irgendwie aufdringlich und bedrohlich. Er ist das einzige Haus in der Straße, das einen deutlichen Schatten wirft. Seine Fenster sind dunkel und im Eingang spielt ein weibliches Wesen wie eine Hexe mit dem Besen. All das und die mit Hilfe eines »unechten« Fluchtpunktes formal erzeugte Gegenposition zur Kirche lassen die Vermutung zu, daß dieses Haus nicht nur ein weltliches Haus ist, das von der Fluchtlinie ins Jenseits symbolisch durchquert wird, sondern auch ein Haus des Todes und der Verdammnis.

Man hat bislang vergeblich versucht, dieses Haus genauer zu bestimmen. Es wurde oft als Stadthalle, manchmal als Gildenhause identifiziert, denn es weist durchaus Züge auf, die charakteristisch waren für die bürgerliche Architektur der Epoche: Steinkonstruktion, Bogenloggia, Schießscharten, eine hölzerne Säulenhalle (Portico) und breit gebogene Fenster. Das Gebäude hat, wie Hindmann meint, sogar gewisse Ähnlichkeiten mit der ursprünglichen Stadthalle von Antwerpen vor ihrer Modernisierung im Jahre 1561 (vgl. Hindmann S. 454). Aber solche Verknüpfungen mit der zeitgenössischen Architektur sind bislang nicht sehr überzeugend gewesen. Wenn es gelänge, in diesem mächtigen bургförmigen Palast mit der kanelierten Zinne einen Repräsentationsbau der spanischen Besatzungsmacht nachzuweisen, dann könnte man dem Bild noch eine politische Dimension abgewinnen.

HERKULES AM SCHEIDEWEG

Doch wie dem auch sei. Durch das Angebot einer doppelten Perspektive wird der Betrachter hin und hergezogen und verunsichert. Sein Blick oszilliert zwischen dem Fluchtpunkt der »falschen« und dem Fluchtpunkt der »wahren« Perspektive. Sein Blick geradeaus zur weit entfernten Kirche wird irritiert durch den Blick auf den

dunklen Eingang des nahen Steinhauses. Man könnte fast sagen: Der Blick wird in Versuchung geführt. Tatsächlich wirkt die doppelte Perspektive wie eine formale Version des antiken, damals sehr beliebten und christlich gewendeten Motivs von »Herkules am Scheideweg« (Panofsky 1930). Wie Herkules sieht sich auch der Betrachter der »Kinderspiele« in eine Entscheidungssituation gestellt. Er muß wählen zwischen der »falschen« Perspektive, der symbolischen Form für den breiten, kurzen und bequemen Weg, den Weg der unmittelbaren Bedürfnisbefriedigung, und der »wahren« Perspektive, der symbolischen Form für den langen und schmalen Weg, den Weg des Bedürfnisaufschubs. Die »wahre« Perspektive repräsentiert die Zukunft, die »falsche« repräsentiert die Gegenwart. Noch ist der Betrachter nach dem Willen des Gemäldes nicht entschieden. Er steht in einer dramatischen Zerreißprobe. Sie findet ihren bildhaften Ausdruck in der Figurengruppe des Mittelfeldes, die gerade einen Reiterkampf durchführt (37) und noch keinen Sieger erkennen läßt.

Aber wie sehr der Kampf auch tobt, darüber wie er ausgehen soll, läßt das Bild nicht den geringsten Zweifel. Es präsentiert dem Betrachter einen unverrückbaren Standpunkt und seinem Blick ein eindeutiges Ziel: das ewige Heil. Das ist die moralische Botschaft des Bildes. Sie wendet sich an alle. Denn der Platz, auf dem der Beobachter steht, ist leer. Er kann von jedem eingenommen werden.

BRUEGELS MODERNITÄT

Die moralische Botschaft, die mit dem Motiv von »Herkules am Scheideweg« verbunden ist und von den Zeitgenossen wohl in erster Linie aus dem Bild herausgelesen wurde, ist für uns heute nur noch von historischem Wert. Sie teilt das Schicksal mit den vielen folkloristischen Details auf Bruegels Bildern, für die sich heute nur noch einige historisch arbeitende Volkskundler und Kunstwissenschaftler interessieren. Das Bild von 1560 mit dem Titel »Die Kinderspiele« ist, so scheint es, nichts weiter als ein mehr oder weniger informationshaltiges historisches Dokument aus der Frühzeit der protestantischen Ethik.

Doch dieses »nichts weiter« ist sicher etwas voreilig. Schon der souveräne Umgang mit der »doppelten Perspektive« ließ ja erkennen, daß Bruegel nicht nur ein Moralist, sondern auch ein Virtuose der Form war. Hier, in der formalen Dimension, liegt dann auch seine aktuelle Bedeutung. Fast könnte man ihn für einen Zeitgenossen von Matisse halten. Er hat sich jedenfalls mit vergleichbaren Formproblemen herumgeschlagen. Natürlich ist diese Sicht auf Bruegel erst für uns, in der Rückschau, ganz erkennbar. Den meisten Zeitgenossen Bruegels war sie vermutlich verschlossen. Sie haben mit der moralischen Botschaft vorlieb genommen. Erst die Geschichte hat die Bedeutung der formalen und d.h. hier der ästhetischen Dimension des Bildes völlig freigelegt. Diese Dimension wird erkennbar, wenn man auf das Verhältnis von Flächenaufteilung und Raumdarstellung, von Planimetrie und Perspektive achtet.

Sicher kannte Bruegel die letzten Feinheiten der perspektivischen Darstellungstechnik. Auf seiner Italienreise zwischen 1552 und 1555 hatte er genug Gelegenheit, die strenge und klare Konstruktionsweise der venezianischen Landschaftskunst und

wohl auch der florentinischen Stadtveduten des Quattrocento (Piero de la Francesca, Pallaiolo) an Ort und Stelle zu studieren (Hofstede 1979, S. 94/95). Außerdem hatte sein Lehrer Pieter Coeck d'Alost schon 1550 in Antwerpen eine perspektivische Abhandlung von Sebastiano Serlio übersetzt und herausgegeben (Michel 1938, S. 36). Deshalb ist es überhaupt nicht verwunderlich, wenn der Raumdarstellung in den »Kinderspielen« eine strenge und perfekte perspektivische Konstruktion zugrunde liegt. Auch der kontrollierte Umgang mit der Fläche, die Erhebung des Diagonalenschnittpunktes zum Bedeutungsträger, die Kontrastierung von Stadt und Land durch ihre Verteilung auf zwei gegenüberliegende Bildsegmente, die raffinierte Rhythmisierung der linken Hälfte durch die Bäume, die Arkaden und die Latten des roten Gartenzauns, ist nichts Besonderes. Das gehörte bei einem hochgebildeten und formbewußten Artisten vom Schlage Bruegels einfach zum Repertoire. Seine Modernität gründet sich nicht in der Raum- und auch nicht in der Flächengestaltung, sondern in der Art und Weise wie er beide aufeinander bezieht und gegeneinander setzt. Darin ist Bruegel Avantgardist: Er spielt und experimentiert mit der Beziehung von Bildfläche und Raumtiefe. Fast unmerklich schiebt er die beiden Seiten der »Doppelstruktur des Bildes« (Sedlmayr) ineinander, vermischt ihre Grenzen und nimmt ihnen so die bis dahin noch weitgehend zugestandene Selbständigkeit. Das macht das Bild modern. Bruegel problematisiert die perspektivische Darstellung schon zu einem Zeitpunkt, an dem sie sich gerade erst durchgesetzt hat.

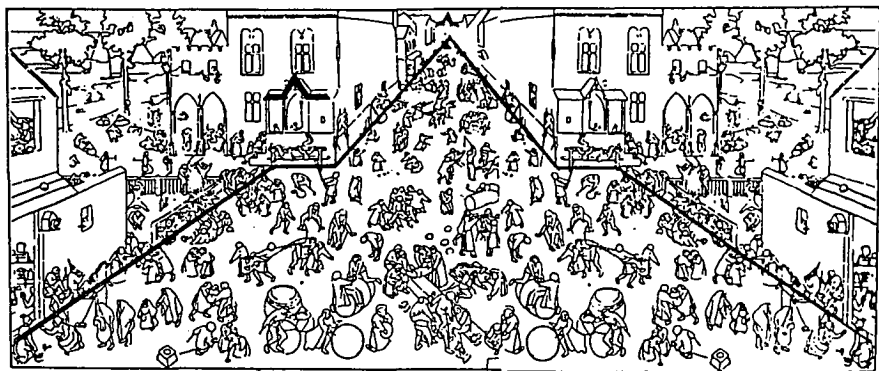
DAS ÄSTHETISCHE SUBJEKT

Das Oszillieren zwischen Raum und Fläche spürt der empfindsame Betrachter, auch wenn er sich den Grund nicht erklären kann. Das Gegeneinander von Farbflecken und Figurengewimmel auf der einen Seite und Raumtiefe auf der anderen, die gleichzeitige Zerstreuung des Blicks und seine Fixierung auf einen perspektivischen Fluchtpunkt, das labile Gleichgewicht von Aufsicht und Tiefensicht, von Körpervolumina und Flächenkonturen, die Sicht nach unten und die Sicht nach vorn irritieren seine Wahrnehmung. Die Farbflecken und Figurenumrisse verstellen ihm den Blick in die Tiefe des Raums. Und der Sog der Fluchtlinien zieht ihn ab von allem, was sonst noch auf der Fläche des Bildes zu sehen ist. So springt das Auge ohne Linie, ohne Regel nicht nur von Detail zu Detail, von Gruppe zu Gruppe, sondern auch aus der Tiefe zur Fläche und zurück.

Diese durch das Formgesetz des Bildes erzeugte Bewegung untergräbt die moralische Botschaft, die der Betrachter gerade noch vernommen hatte, und verwickelt ihn in ein ästhetisches Spiel, das nicht nur seine Wahrnehmungsgewohnheiten, sondern auch sein Selbstverständnis durcheinanderbringt. Schon nach kurzer Zeit weiß er nicht mehr, ob er sich als imaginärer Beobachter einer Straßenszene oder als realer Betrachter eines zweidimensionalen Bildes verstehen soll. Die Entgrenzung und Kontrastierung von formalen Raum- und Flächenmerkmalen bringen den Betrachter erneut in eine Entscheidungssituation. Er steht wieder wie »Herkules am Scheideweg«. Diesmal jedoch bleibt die Entscheidung offen. Das spielerische Hin und Her zwischen Aufsicht und Tiefensicht, zwischen der Zerstreu-

ung durch die Farben und der Konzentration auf den Fluchtpunkt, zwischen Umriß und Körperlichkeit findet keinen Abschluß. Der Betrachter verharrt in einer inneren Bewegung, die ihn befreit von allen theoretischen und moralischen Interessen und – zumindest für Augenblicke – die grenzenlose Souveränität des ästhetischen Subjekts erfahren läßt.

Daß am Ende das ästhetische Spiel, die Kunst, nicht die christliche Lehre der *Imitatio* den Zielpunkt abgibt, scheint eine konstruktive Eigenart der Bruegelschen Bildkomposition zu bestätigen. Sie wird allerdings erst nach einer riskanten und für weitergehende Schlußfolgerungen vielleicht auch nicht übermäßig tragfähigen Manipulation erkennbar: Wenn man das Bild verdoppelt (Abb. 3), tritt zunächst der streng zentralperspektivische Aufbau und die Orientierung an italienischen Stadt-



landschaften der Renaissance auf seine flämische Heimat transponiert (Michel 1938). Aber es tritt noch mehr hervor: Wenn man die Dachlinie der hölzernen Eingangshalle, den Umriß der Kirche und die Verlaufsform der Straßenflucht miteinander vergleicht, stellt sich in unterschiedlicher Größe jedesmal fast das gleiche Muster dar. Die Gegenstandsformen der beiden Fluchtpunkte, der Kirche und der Eingangshalle, und die Flächenform der Straßenflucht entsprechen einander. Ich sehe darin eine versteckte Einladung. Der Betrachter soll nicht in die Eingangspforte des nahen Steinhauses und auch nicht in die der fernen Kirche, sondern in die allernächste, die des Bildes selbst, eintreten. Indem der Maler den Betrachter vor das Bild setzt, so als stünde er vor einem Portal, empfiehlt er ihm die Kunst als einen dritten Weg zwischen jenseitigem Heil und ewiger Verdammnis.

Durch die versteckte Empfehlung erhalten rückwirkend auch die dargestellten Spiele noch einmal einen anderen Sinn. Der größte Teil von ihnen ist ja in die Giebelform der Straßenflucht wie in ein Tympanon hineingesetzt. Bruegel hat sie aus ihrem moralisierenden Kontext gelöst und neu bewertet. In seiner verborgenen Konstruktion erscheinen sie als Figurenprogramm auf dem Eingangsportal zur Kunst. Wenn diese Deutung zutreffen sollte, dann könnte tatsächlich – jenseits aller offiziellen Lesarten – das Bild des Humanisten und Erasmuslesers Bruegel am Ende doch auch das sein, wofür es aufgrund eines Mißverständnisses oft gehalten wird: eine Einladung zum Spiel.

Literatur

- Ariés, Ph.: Geschichte der Kindheit, München, Wien 1975.
- Delevoey, Robert L.: Brueghel. Biographisch-kritische Studie, Genf 1959.
- Erasmus von Rotterdam: Das Lob der Torheit (1508), übers. und hrsg. von Uwe Schultz, Frankfurt 1979.
- Glück, Gustav: Peter Brueghel the Elder, New York 1937.
- Grossmann, F.: Bruegel, The paintings, Complete Edition, London 1955.
- Grossmann, F.: Notes on some Sources of Bruegel's Art. In: Album Amicorum J.G. van Gelder. Den Haag 1973.
- Haiding, Karl: Das Spiegelbild Pieter Bruegels, Bausteine zur Geschichte der Völkerkunde und Mythenkunde, VI, 1937, S. 58–74.
- Hartmann, Grietje / Lens, Ellen: Hééé jòh! kom je buiten spelen: De spelregels bij de kinderspelen van Pieter Bruegel de Oude, Amsterdam 1976.
- Hills, Jeanette: Das Kinderspielbild von Pieter Bruegel d. Ä., 1560; eine volkskundliche Untersuchung. Veröffentlichungen des Österreich. Museums für Volkskunde, Bd. X. Wien 1957.
- Hindmann, Sandra: Pieter Bruegel's Children's Games, Folly, and Chance, in: The Art Bulletin, Sept. 1981, Nr. 3.
- Hostede, Justus Müller: Zur Interpretation von Pieter Bruegels Landschaft. Ästhetischer Landschaftsbegriff und Stoische Weltbetrachtung, in: Simson, Otto von / Winner, Matthias (Hrsg.): Pieter Bruegel und seine Welt, Berlin 1979, S. 73 ff.
- Meyere, Victor de: De Kinderspelen van Pieter Bruegel den Oude verklaard, Antwerpen 1941.
- Michel, E.: Bruegel et la critique moderne, in: Gazette des Beaux arts, XIX, sér. 6, 1938, S. 27–46.
- Panofsky, E.: Herkules am Scheideweg, Studien der Bibliothek Warburg XVIII, Leipzig, Berlin 1931.
- Romdahl, A. L.: Pieter Bruegel d. ä., Stockholm 1947.
- Schutt-Kehm, E.: Pieter Bruegels d. Ä. »Kampf des Karnevals gegen die Fasten« als Quelle volkskundlicher Forschung, Frankfurt 1983.
- Sedlmayr, Hans: Die »Maccia« Bruegels. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, VIII. 1934, S. 137 ff.
- Stridbeck, Carl Gustaf: Bruegelstudien; Untersuchungen zu den ikonologischen Problemen bei Pieter Bruegel d. Ä. sowie dessen Beziehungen zum niederländischen Romanismus. Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm 1956.
- Tietze-Conrat, E.: Pieter Bruegels Kinderspiele, Oudheidkundig Jaarboek, II, Ser 4, 1933, S. 127–130.
- Tolnay, Charles de: Pierre Bruegel l'ancien, 2 vols., Brüssel 1935.